



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Opowieść znaleziona na śmietniku ("Cigi de Montbazon" Anatola Ulmana)

**Author:** Krzysztof Uniłowski

**Citation style:** Uniłowski Krzysztof. (1998). Opowieść znaleziona na śmietniku ("Cigi de Montbazon" Anatola Ulmana). "Twórczość" (Nr 6 (1998), s. 50-58)

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Opowieść znaleziona na śmietniku

(*Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana)

1. Przesłanki postmodernistycznej świadomości Inga Iwasiów znajduje w historycznych i cywilizacyjnych (świadomość „entropijna”) doświadczeniach XX wieku.<sup>1</sup> Pamiętajmy jednak, że najpierw zmierzyl się z nimi artyści modernistyczni. Adornowskie pytanie o poezję po Oświećcieniu czy krytyka konsumpcjonizmu mogły jedynie pośrednio kształtować interesujące nas zjawisko. Dopiero następstwa konfrontacji z historią, gorzka konstatacja „wielkiej bezradności”<sup>2</sup> literatury — zarówno poznawczej, jak i w planie edukacyjnym — okazała się czynnikiem stymulującym. Tracąc złudzenia co do własnego programu (i autodefinicji), modernizm przeobrażał się w postmodernizm.

W istocie autorzy postmodernistyczni rzadko w swoich utworach tematyzują *stricto* historyczne doświadczenia naszego stulecia. Chętniej odwołują się do przemian cywilizacyjnych. W rodzimej prozie do nielicznych wyjątków w tym względzie należy *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana. Choć obrana tu strategia narracyjna zasadza się na procedurze podważania realności opowiadanych zdarzeń, czas fabuły został wyznaczony bardzo precyzyjnie. Najwcześniejszy ze wspominanych (?) przez bohatera-narratora epizodów rozgrywa się 1 września 1939 roku. Fabułę zamykają wypadki z ostatniego wojennego lata (wybuch powstania warszawskiego).

Istotną rolę odgrywają w powieści kategorie przestrzenne. Ulman oryginalnie sfunkcjonalizował topos ogrodu oraz opozycję między przestrzenią *sacrum* a *profanum*. Oddzielony rzędem brzoźowych palików od okupacyjnej rzeczywistości ogród okazuje się strefą wolną od dyktatu historii, niepodległą przemijaniu.

Ogród jest tedy azylem, każda zaś próba naruszenia sakralnej przestrzeni przez kogoś z „żołnierzy kanclerza” nieodmiennie kończy się jego śmiercią. Ta sama przestrzeń jednocześnie pełni rolę śmietnika, na który historia i cywilizacja wydalają to, co uznają za zbędne. W pierwszym rzędzie — kulturę:

szereg ciężarówek na gaz drzewny zrzuciło swój ładunek w dół po spalonej piwnicy. Samochodów było kilka i nawracały wiele razy, zanim piwnica została wypełniona. (...)

Jeszcze wtedy ani tata, ani ja tym bardziej nie podejrzewaliśmy oszukaństwa tkwiącego w dostarczonym nawozie. Z pewną nadzieją tata odkładał egzemplarze obłożone skórą, ciemnobrązową lub czarną, która przerabiana była w jego wyobraźni na wiele par damskich bucików, ale potem, przy obdzieraniu, okazać się miało, iż materiał był kruchy, pozory wytrzymałości nadawała mu jedynie sztywna podkładka, bez niej pękał i darł się na nieużyteczne pasy. Dlatego jeszcze tej samej nocy zanieś-

liśmy cały stos do piwnicy i zrzuciliśmy na inne, pokryte już szklistym szronem.

— Na nic się nie zda — rzekł tata patrząc w dół w zimnym, nocnym świetle.<sup>3</sup>

„Oszukańczy nawóz” to, rzecz jasna, książki. „W ten sposób otrzymałem bibliotekę” (s. 23) — wyjaśnia Franciszek. Nie sami wyłącznie mieszkańcy ogrodu decydują o jego statusie. Jako wysypisko śmieci okazuje się on również przydatny dla świata. Z jego perspektywy stanowi peryferium. Wyzbywając się wszystkiego, co decydowało o jego tożsamości, świat swoje centrum przemieścił na marginesy. W rezultacie ogród stał się tyleż świata ośrodkiem, co i jego ustępem.<sup>4</sup>

Zrzucony do „dołu po spalonej piwnicy” księgozbiór obejmował całą spuściznę Zachodu, od eposów Homera po powstające w latach wojny i później opowiadania Borgesa. Wbrew pozorom, autor *Cigi de Montbazon* nie kpi z kulturowej tradycji. Zanegowała ją wojna, a odrzucił — świat. Mieszkańcy ogrodu, co prawda, postępują nader drastycznie z egzemplarzem *Iliady*. Mamy tu jednak do czynienia z parodystycznym powieleniem gestu świata. W istocie nieokrzesanie i nieświadomość świadczą o niewinności bohaterów (zob. s. 176–177). Na korzyść *Iliady* przemawia ostatecznie fakt, że jest ona stosunkowo „dziecinna”. *Cigi de Montbazon* jest przecież apologią dziecinności.

2. Przeciwwstawienie ogrodu i świata decyduje o wzajemnej zależności obu sfer. Kosmologiczny sens zasadniczej opozycji warunkuje szereg pochodnych. Po stronie ogrodu możemy odnotować takie jakości, jak chłopcęć, niewinność, niezmiennosc, ciągłość, potencjalność, mit i kulturę, słowo. Po stronie świata — męskość, doświadczenie, przemijanie, nieciągłość, faktyczność, historię, cielesność. Przekroczenie granicy między ogrodem a światem ma — lub mieć powinno — walor inicjacyjny. Fabularny schemat powieści o dojrzewaniu to istotny punkt odniesienia dla utworu Ulmana. Znajdujemy tu jednak szereg zakłóceń. O najważniejszym z nich była już mowa: ogród, owszem, jest Edenem, Arkadią, „krajem lat dziecinnych”, ale i śmietniskiem. Degradacja Edenu jawi się jako następstwo absolutyzacji sfery *profanum* (świata i czasu historycznego), desakralizacji kultury (ona sama stanie się ofiarą tego procesu), rozprzęgnięcia opozycji między ogrodem a światem. Miejsce przeciwstawienia zajęła rozziw, który zanihilował Pełnię. W tym stanie inicjacja będzie co najmniej problematyczna, skoro *de facto* i *de iure* zlikwidowana została możliwość mediacji między chłopcem a mężczyzną, niewinnością a doświadczeniem, niezmiennością a przemijaniem itd. Ogród i świat nie są już dopełniającymi się przeciwieństwami, lecz kategoriami nieprzystępnymi i niewspółmiernymi. W rezultacie *Cigi de Montbazon* stała się parodią powieści o dojrzewaniu. Konsekwencją rozziwu między ogrodem a światem jest nadto niewspółmierność języka i tego, co stanowić ma przedmiot orzekania. Konflikt ten był szczególnie ważny dla literatury modernistycznej, tym bardziej że okazał się dla niej nierozstrzygalny, przymuszając do wyboru między pustostawem (językiem niezdolnym do wyrażania egzystencjalnego doświadczenia) a milczeniem.

Wszystko to w powieści Ulmana, podkreślmy raz jeszcze, jest sytuacją zastaną. Uchylenie jej zdradza ambicję przekroczenia aporii modernizmu. Konflikt między nieprawomocnym językiem i niewyraźnym (grozą lat wojny) nie został jednak zażegnany. Miast jego likwidacji, próby zniesienia, spotykamy się tutaj z opowiadaniem mimo niego. Ale też czasem odzywa się on w tekście Ulmana. Oto pokusa pustostawia:

Mój umysł, zapłodniony przez Cigi w myśli przerastające intelektualne możliwości, leniwie mełł różne teorie sensu bytowania i wymyśliłem wówczas milionową hipotezę o tym, że świat składa się tylko ze słów i na oznaczenie każdego zjawiska są przynajmniej dwa wyrazy o odrębnej zawartości moralnej czy uczuciowej. (s. 224)

Teza o swoistej ekonomii nadmiaru języka, która miałaby rządzić procedurą orzekania, pojawia się w „wygłosie” powieści, tuż przed ostatnim epizodem; ma więc wszelkie pozory morału, podsumowującego zdobyte przez Franciszka doświadczenia. Są to jednak wyłącznie pozory. Po pierwsze, chodzi o jedną z miliona możliwych hipotez, która już w następnym akapicie została nazwana „zabawną konstrukcją myślową” (s. 224). Po drugie, przeczą jej inne konkluzje Franciszka, deprecjonujące rangę słowa. Po trzecie, jej wyróżnienie równałoby się stwierdzeniu, iż bohater zakończył edukację, sformułował i uznał określony system, stając się dorosłym. A przecież w *Cigi de Montbazon* spotykamy się z narracją, która bez ustanku kwestionuje i zaprzecza samej sobie; nie mamy więc podstaw do uznania jakiegokolwiek wypowiedzi opowiadacza za sąd rozstrzygający, a tym bardziej — autokomentarz. Po czwarte wreszcie, narrator natychmiast obnaża nihilistyczne, bliskie cynicznemu relatywizmowi, implikacje sformułowanej, ściślej: wymyslanej, koncepcji. Pozwala ona na sofistyczne przemianowanie zabójstwa na akt samoobrony, przy czym nie chodzi w tym wypadku o abstrakcyjną zbrodnię czy też o czyn Franciszka, lecz — o mord na nim i jego bliskich (bohater, wraz z rodzicami, ma zostać rozstrzelany przez niemieckich żołnierzy). Gdyby uznać prawomocność zgłoszonej hipotezy, musielibyśmy skonstatować, iż Franciszek po próżnicy opowiadał o sobie, skoro sam prawo do ostatniego słowa (i racji) gotów był przyznać mordercy-zwycięzcy. A, dodajmy, jest to punkt widzenia konsekwentnie przypisywany mężczyznom (i światu), który w istocie musi być obcy Franciszkowi.

Sam akt opowiadania przeczy również alternatywie milczenia. Nie chodzi tu jednak o „opowieść prawdziwą” czy bodaj próbę wyrażenia tego, co niemożliwe do wyrażenia. Franciszek, najzupełniej jawnie, „przedstawia dziesiątki opowieści urwanych, niegotowych, zaprzeczonych. Gada niestworzone historie, plecie bujdy, androny [...]”<sup>5</sup> Niewspółmierność języka (konwencji narracyjnych) i „rzeczywistości” mimo wszystko niekoniecznie zmusza do zamilknięcia. Pod tym wszakże warunkiem, że opowieść, miast skrywać, będzie manifestować swą nieprawomocność i niewiarygodność.

3. Między ogrodem a światem pośredniczyć winny rytuały kultury, które by pozwoliły „chłopcu” przejąć dziedzictwo tradycji, stać się pełnoprawnym członkiem wspólnoty. Ponieważ świat zakwestionował i odrzucił definiującą go dotąd spuściznę, nie jest to jednak możliwe. Edukacja Franciszka, którego do lektury zachęcił przykład Cigi, została tedy pozbawiona wszelkiej praktycznej wartości: „nauczyła mnie Cigi, bogacąc niepotrzebnie w słowa i wiedzę” (s. 16) — przyznaje bohater-narrator. Również ten взгляд nakazuje postrzegać księgozbiór jako „oszukańczy nawóz”.

Lektury Franciszka miały osobliwy charakter:

nie przeszkadzało, że wolumin był tylko połową całości, górną lub dolną, czasem boczną ocalałą przy grzbiecie, brakowało też najczęściej pierwszych i ostatnich stron. Książki w tym stanie wymagały większej aktywności przy czytaniu, zaprzęgnięcia jednocześnie wyobraźni oraz rozumu, by dopowiedzieć myśli i obrazy. Przy

historiach fabularnych zostawało nam naturalne prawo dobudowywania epilogów i genezy wypadków, czyniliśmy to zależnie od sympatii, jaką wzbudzał bohater, i stosownie do nastroju przy lekturze. W momentach lenistwa składaliśmy razem dwie lub trzy zbitwiałe lektury, traktując jako jedną, skończoną całość, co wyprzedzało epokę w sposobie tworzenia literatury niejasnej, pełnej zaskakujących znaczeń i nieprawdopodobnych losów. (s. 23–24)

Była to więc edukacja przypadkowa, chaotyczna, nie pozwalająca pozyskać systemowej wiedzy. Dzięki niej bohater zapoznał się wszakże z topiką, wzorcami fabularnymi i narracyjnymi, nawet jeśli nie mógł osiąść umiejętności stosownego ich wykorzystywania. Rozwijał wyobraźnię i kształcił rozum. Wszystko to dokonywało się pod presją świata, który pogodził wreszcie poetów i Platona, przepędzając z Miasta tak pierwszych, jak też drugiego. Edukacja Franciszka w istocie stała się jedną jeszcze barierą dzielącą go od świata, ogrodzeniem ze słów.

Choć narrator swoje przygody opowiada po wielu latach, sporo w relacji nieprawdomocnych odniesień, najczęściej do mitologii i tradycji klasycznej, które naruszają *decorum* w sposób typowy dla burleski:

W kretonowej sukience barwnej jak kwitnąca łąka tańczyła córka granatowego policjanta, a jej kochanek, który był złodziejem kulawym [...] przytupywał protezę [...]. Można rzec, że w tanecznym kręgu poruszał się Hefajstos z Afrodytą, która tak jak Maryna była kurwą. (s. 59)

rozpaczałem nad nikłością strumyka, na nic się zdało wysokie trzymanie kranika (mowa o sikaniu na odległość — przyp. K.U.), nie byłem zawodnikiem uzdolnionym, drzemał jednak we mnie upór Demostenesa [...]. (s. 144)

należało dziwkę zabić, ale tata, chcąc zyskać na czasie, wysłał mnie do domu po jakiś ambus oraz żar, tedy długo kombinowałem, jak nieść ogień. Byłem Prometeuszem [...]. (s. 132)

Dodajmy, że napiętnowana za zadawanie się z Niemcami prostytutka okazała się Marią Magdaleną (s. 136); wody gruntowe, jakich dokopał się tropiący nory zdziczałych królików ojciec bohatera — wodami Lety i Styksu (s. 181) itp. Oprócz Franciszka i jego rodziców, w ogrodzie zamieszkali: Piękna Helena (koza), Don Gonzaga (koziół), Gabriel (kot), Chloe (świnia). O burleskowym charakterze opowieści decyduje również kojarzenie odniesień do „wysokiej” tradycji z reminiscencjami literatury plebejskiej i kultury popularnej: „bez żadnej nadziei kochałem panią Weronikę, siostrę Mikołajowej żony, uczucie to tworzyło znany melodramat: pastuch i prawie księżniczka” (s. 150). Szekspirowskim mianem „opowieści zimowej” obdarzona została pikarejska z ducha relacja o przygodach w c.k. armii ojca bohatera-narratora, podejmującego w tym momencie, co podkreśla jego syn, rolę żołnierza-samochwały.

Zabiegi takie stają się szczególnie ważne, gdy opowieść niestosownym obiektom lub nieodpowiednim bohaterom wyznacza „wysoką”, istotną strukturalnie rolę. Ogród, w którym rozgrywa się akcja powieści, pełni funkcje zarazem Edenu i Arkadii, choć jest tak zapuszczony, iż niewiele się różni od najpospolitszej łąki:

Przedwojenne kwiaty spodlały w nim i stały się nikłymi karzełkami, wysuwającymi

ze strachu fragmenty liści, pnący, czasem pęk ze zwycięskiej trawy, z objęć mleczów oraz innych zielsk. Trwały tam sparaliżowane piwonie, znikczemniałe irysy, pokurczone malwy, a krety sypały piramidy. Świat wracał do swojej naturalnej postaci, zamierało jedynie to, co sztucznie wyhodował człowiek. (s. 69)

Mentorką Franciszka jest brzydka, drewniana lalka, która przedstawia się jako Cigi de Montbazon i snuje niewiarygodne opowieści na temat swej genealogii, beztrząsco zastępując je innymi, równie nieprawdopodobnymi, gdy tylko bohater odnajdzie ich pierwowzory w czytanych właśnie książkach (zob. s. 51-57). Jeszcze bardziej nobliwa rola przypada ojcu Franciszka. Zabójstwa kolejnych „żołnierzy kanclerza” nie wynikają bowiem wyłącznie z niskich pobudek czy obawy o los rodziny, choć właśnie tak, za samym narratorem, najczęściej tłumaczyli je krytycy. Niejednokrotnie okazują się one egzekucjami, aktem sprawiedliwości wobec np. zbrodniarza, któremu przypadkiem z portfela wypadło zdjęcie przedstawiające go na tle szubienicy.

Swojemu ojcu opowiadacz wyznacza rolę strażnika ogrodu, jego suwerena, sędziego i kata w jednej osobie. Wyręcza on niejako w tych funkcjach prawnego właściciela, erotomana Mikołaja, który — przynajmniej podług żony — rozliczne romanse nieprzekonująco osłania pozorem podróży związanych z działalnością konspiracyjną. Więcej, ojciec Franciszka zastępuje „umierającego Boga” (s. 36). Jako ten, kto „wydzielił ogród ze świata”, sam jest przecież Demiurgiem.

Burleska, ironia, przywoływanie klasycznych motywów w kontekście trywialnych wypadków wskazuje na anachroniczność kodów kultury. Jednocześnie te same chwytły mają na celu próbę rytualizacji, poddania rzeczywistości, wojennego „świata na opak” porządkowi kultury. Trudno o jednoznaczną ocenę tych wysiłków. Rytualizacja i konwencjonalizacja zabijania wydać się może co najmniej niestosowna. Ale też, pamiętajmy, w ogrodzie mimo wszystko wymierza się sprawiedliwość. Chociaż „śmierć Boga” pozbawiła prawo metafizycznej sankcji, odejęła nam możliwość wywiedzenia i uprawomocnienia norm, dopóki rozróżniamy między zabójstwem oraz aktem samoobrony, dopóty nie ma powodu do ogłaszania, iż oto nastał czas Apokalipsy.

Aczkolwiek biblioteka („oszukańczy nawóz”) nie pozwala mówić w sposób adekwatny do tego, co stanowi przedmiot opowieści, umożliwia — i to jest sprawą zasadniczą — samo opowiadanie, którego wartość polega na tym, iż odsłania ono różnicę między sobą a historią. Narrator nie może mówić inaczej jak tylko literaturą, tym, co sam wcześniej przeczytał.<sup>6</sup> Świadom doskonale ich nieprawomocności, wyszukuje fabularne schematy i matryce, stylistyczne klisze, nie po to wszakże, by je skompromitować, obnażyć ich poznawczą nieprzydatność, ale w tym celu, by z pomocą tego co „sztuczne” sygnalizować swoją odrębność, ironiczny dystans wobec ogrodu oraz niezgodę na świat (i dorosłość).

Jeśli cokolwiek zostało w ten sposób skompromitowane i obnażone, to bezzasadność konwencji mitograficznych. Tutaj burleska Ulmana zyskuje wymiar parodii, której satyryczna funkcja posiada sens krytycznoliteracki. Szczególnie wyraziste są analogie między *Cigi de Montbazon* a prozą Tadeusza Nowaka i Brunona Schulza.<sup>7</sup> Krytyczny aspekt parodii nie został jednak skierowany przeciwko konkretnym utworom, lecz konwencji mitograficznej jako takiej. W *Cigi de Montbazon* „mityzacja rzeczywistości” nie została bowiem oparta na żadnych przesłankach metafizycznych, które by uprawomocniały taką strategię. Mówienie „mitem” wynika wyłącznie z decyzji opowiadacza, który ogród uczynił Ogrodem. W ten sposób wskazano na arbitralność mitograficznego gestu<sup>8</sup>,

pogoni za rzekomym Sensem, który w istocie zawsze ustanawia artysta. Zrewidowane zostało zarazem modernistyczne przeświadczenie o autonomii dzieła, skoro o jego znaczeniu nie decydują same strukturalne napięcia i opozycje, lecz nade wszystko uwikłanie w kody kultury.

4. Znamienne dla narracji jest w powieści Ulmana kwestionowanie oznajmień. Są one albo negowane przez następujące po nich zdania o przeciwnej wartości logicznej, albo też obudowane zostają serią inwariantów, które — w trybie przypuszczającym — formułują szereg możliwych rozwiązań oraz relacji między obiektami.<sup>9</sup>

Wypieranie illokucji przez supozycje można zauważyć choćby za sprawą informacji o tożsamości „żołnierzy kanclerza”. Tej opowiadacz nigdy nie jest pewien. Mowa tedy o „Bartholomäusie lub Matthäusie”, „Matthäusie czy Jakobie Jungu”, „Jakobie Jungu bądź Jakobie Alte”. Często zakwestionowane zostają same zdarzenia. Oto początek drugiego rozdziału powieści:

Zjadłem był w ogrodzie kromkę chleba ze smalcem, buraczaną marmoladą, z cebulą osłabioną szczyptą soli. Może była to sucha kromka z kawałkiem jabłka, kiszzonego ogórka lub umoczyłem ją w kozim mleku albo powlekłem kożuchem z tego mleka, możliwe też, że zanurzyłem ją w zbożowej kawie z sacharyną, chłodnej i nadzwyczajnie słodkiej, albo w kompocie z suszonych śliwek, skoro istnieją suszone śliwki, lub w wodzie z gotowanych gruszek. Jeśli nie spożyłem owej kromki, miałem jedynie na nią chęć i chęć zapisała się jako czyn dokonany, niewątpliwie. (s. 25)

Czas zaprzeszył w zdaniu inicjującym sekwencję wzmacnia illokucyjną moc oznajmienia, lecz jedynie w tym celu, by uwypuklić negatywną funkcję serii przypuszczeń i przeczeń. Poniżej, w kolejnych akapitach, znajdujemy cztery zasadnicze, inne niż pierwotny, warianty sytuacji: 1) kromka wpadła do przerębli, 2) została na węgiel spieczona w ognisku przez nieostrożnego bohatera, 3) wypadła mu z rąk na ziemię, 4) „nie było żadnej kromki chleba, która by spadła”, to jedynie Cigi miała na nią ochotę (zob. s. 25–27). Począwszy od drugiego zdania, tekst konsekwentnie neguje wszystkie oznajmienia, jakie pojawiły się w pierwszym, po kolei przecząc stwierdzeniu odnoszącym się do tego, czym kromka została posmarowana; temu, że cokolwiek na niej się znajdowało; że bohater ją zjadł, wreszcie — że istniała jakaś kromka.

Sekwencja się zamyka, gdy dopełnione zostaje dzieło negacji znaczenia otwierającego ją zdania. Otrzymujemy w efekcie kilkustronicowy *passus*, który — najdosłowniej — mówi o niczym. Nie stanowi on bynajmniej wyjątku w opowieści wzbraniającej się przed konstatowaniem czegokolwiek z wyjątkiem samego bezspornego faktu opowiadania.

Na uwagę szczególną zasługuje partia tekstu rycząca mieszkańców willi, jaka znajdować się miała na krańcach ogrodu. Chodzi przede wszystkim o bliźnięta, Arkadiusza i Zuzannę<sup>10</sup>, dzieci pana Belta. Małżeństwo Belta z własną służącą i odium rodziny tłumaczyłoby fakt zamieszkania na odludziu, zaś chęć ukrycia niearyjskiego pochodzenia — ograniczenie kontaktów ze światem spoza ogrodu do niezbędnego minimum. Mimo wszystko, istnienie mieszkańców willi nie jest pewne. Pamięć narratora przechowała niewiele związanych z nimi zdarzeń. Możliwe, iż dla samotnika żyjącego w zrujnowanym na poły domostwie wymyślone dzieci stanowiły rodzaj iluzorycznego „przedłużenia

[...] w ogólnych dziejach człowieczeństwa” (s. 105). Dla rozrywki „fikcyjnych” dzieci pojawił się rower, o którym marzył sam Franciszek. Skoro zaś istniał rower, to istniały również dzieci, co implikuje istnienie „całego zaplecza niezbędnego w ich krótkim życiu: domu, ogródka, pana Belta z żoną podobną do rybiej ości [...]” (s. 111). Wykreowana w ten sposób przestrzeń oraz bohaterowie domagają się z kolei szeregu wypadków, których dotyczy relacja opowiadacza. Ale też narrator nie potrafi się wyzbyć wrażenia, że nikt inny, lecz on sam powołał do istnienia bliźnięta.

Opowieść jest, co prawda, wspomnieniem, którym narrator dzieli się z autorem po trzydziestu z górą latach od wypadków, jakie miały miejsce w ogrodzie, niemniej jego relacja upodabnia się do inscenizacji. Czas narracji dominuje nad czasem zdarzeń, atrybuty których są kreowane — w trybie hipotetycznym, bez troski o logiczną spójność — w toku opowiadania. Wydarzenia zdają się pochodną opowieści, narracja zyskuje zaś status płaszczyzny uprzedniej i prymarnej względem świata przedstawionego. Ta właściwość zbliża *Cigi de Montbazon* do fabulacji.

Wszystko to nie jest wyłącznie rezultatem niedowładów pamięci. Swoją rolę odgrywa bowiem inna pamięć: refleksy i reminiscencje lektur, fabularne *clichés*, utrwalone przez tradycję motywy. Wszystko to nakłada się na wspomnienia dotyczące jednostkowych i niepowtarzalnych wypadków, deformując je, modelując podług własnego wzoru, a nawet, kreując, aczkolwiek chodzi tu o istnienie ułomne, jakby zatrzymane w fazie wyłaniania się.

Wypadki takie są nieprawym potomstwem osadzonych w świadomości narratora książek z jego biblioteki, „oszukańczego nawozu”, który się stał pożywką dla jego opowieści. Epizod związany z dziećmi pana Belta wydaje się szczególnie drastyczny. Chodzi wszak o ofiary Holocaustu, o których nie sposób (o)powiedzieć niczego pewnego, o których w istocie nic nie można powiedzieć, które są doskonale anonimowe (Arkadiusz i Zuzanna to pseudonimy nadane im przez kulturę).

Inaczej niż czynili to twórcy modernistyczni, autor *Cigi de Montbazon* nie podkreśla jednak poznawczej ułomności literatury, niemocy przedstawienia czy nawet deformującego (prawdę) wpływu narracyjnych oraz fabularnych schematów. To wszystko jest nazbyt oczywiste, by stanowić mogło przedmiot krytycznej autorefleksji. Paradoksalnie, uwaga ogniskuje się na inscenizacyjnym aspekcie spożytkowanych motywów i konwencji oraz statusie powoływanego przez akt opowiadania bytu. Niepewność, która stanowi jego pierwszoplanową właściwość, skłania do ontologicznego sceptycyzmu.<sup>11</sup> Choć jest ono jedyną, trudno uznać opowiadanie za dostateczną przesłankę istnienia czegokolwiek i kogokolwiek.

Stąd zagadkowy finał powieści. Franciszek i jego rodzice uniknęli śmierci; w krytycznym momencie przyszła im bowiem z pomocą Cigi, podrzucając broń, jaka pozostała po zgładzonych wcześniej żołnierzach. Cigi była jednak drewnianą lalką i tylko wyobrażenia Franciszka nadawała jej pozór żywej istoty. W takim razie bohater, jego ojciec i matka musieli zginąć 1 sierpnia 1944 roku, Franciszek nie mógł po latach niczego opowiedzieć autorowi, a i samą opowieść przychodzi nam uznać za nie istniejącą, czemu jednak zdaje się przeczyć fakt, iż mamy ją przed sobą.<sup>12</sup>

Jak wcześniej zaznaczyliśmy, opowieść nie może stanowić argumentu rozstrzygającego nawet o istnieniu tego, kto opowiada. Kontradykcyjność anegdoty przymusza do niepewności również i w tym względzie. Być może żadna egzystencja nie jest pewniejsza aniżeli istnienie dzieci pana Belta, ich „kruche życie, niewątpliwie kruche, skoro nie wryło się w pamięć zbyt pewnie, chociażby tak wyraziście, jak krowie bobki” (s. 105).



5. W odautorskim wstępie Ulman ceduje swoje prawa na fikcyjnego opowiadacza (którego zresztą, na jego jakoby żądanie, nazywa „beziemiennym” — s. 5). Chwyt stylizacji na autentyk zdaje się wszakże nazbyt zużyty, by mógł ustanowić iluzję „prawdziwej” opowieści. Jego istotna funkcja odsłania się z chwilą, gdy zauważymy, iż ma on uwiarygodniać opowieść nieustannie podważającą swój referencjalny aspekt. Podmiotowość narratora (i autora-dysponenta reguł) została „osłabiona”, ponieważ „ja” nie odgrywa tu roli ośrodka stanowiącego dyskurs. Jeśli cokolwiek, „źródłem” tekstu byłby raczej księgozbiór, przy czym specyficzna postać tej biblioteki, pozbawionej porządkującego katalogu (przypomnijmy, że większość książek nie posiada okładek i kart tytułowych, odautorskiej sygnatury), czyni zeń swoistą miazgę. „Fermentująca” biblioteka przypomina dziczący ogród.

Nawet w takiej postaci biblioteka wciąż pozostaje źródłem narracyjnej inwencji. Jeśli ojciec Franciszka, zastępujący „umierającego Boga”, pełni rolę strażnika ogrodu, to narrator — analogicznie — staje się strażnikiem księgozbioru (tradycji literackiej i kultury), który „luzuje” Autora. W tej perspektywie gest zrzeczenia się autorstwa przez Ulmana jest zrozumiały i naturalny. „Autor” to „pusta” figura komunikacyjna, to Nieobecny („umarły” — podobnie jak Bóg), to Anonim, dublowany przez opowiadacza czy skrypcanta. Ale też nie sposób z figurą tą się utożsamić, byłoby to bezzasadną uzurpacją.

Ulman nie ma złudzeń co do poznawczych i edukacyjnych walorów literatury czy też prawomocności wszelkich możliwych strategii służących modelowaniu świata w dziele. Wyciąga stąd wszakże wniosek, który w pierwszej chwili zdaje się paradoksalny: właśnie dlatego opowiadać, a właściwie: bajać, należy. Opowiadanie funduje bowiem taką relację komunikacyjną, dzięki której — jak żadne inne medium — może się stać najintymniejszym i najwyrazistszym śladem zawsze niepewnej i „kruchej” obecności.

Bohdan Zadura tak pisał o Fauście Mefistofelewiczu, tytułowym bohaterze trzeciej powieści Ulmana:

Faust z bliskimi żyje na wysypisku i z wysypiska, ze zużytych form rzeczy i myśli odrzuconych przez innych. [...] Ale Faust jest szczęśliwy i wygląda na to, że szczęśliwa jest Matylda, i Małgorzata, i Paweł.<sup>13</sup>

I konkludował:

Śmietnik historii, cywilizacji, oświaty, kultury, sztuki. Jak wskazuje ta „intelektualna powieść rozrywkowa” [cytat z recenzji wydawniczej Henryka Berezy — przyp. K.U.] można żyć na nim w miarę szczęśliwie, godnie i przyzwoicie.<sup>14</sup>

Jeśli postmodernizm oswaja wszystko, co artystów poprzedniej formacji prowokowało do katastroficznych przepowiedni i diagnoz, to czyni tak w tym celu, by odnaleźć miejsce literatury w ponowoczesnym świecie. Tak właśnie wyczerpanie modernizmu przeradza się w postmodernistyczny *replenishment*.

Krzysztof Uniłowski

<sup>1</sup> I. Iwasów: *Post-modernizm jako daremna walka z biologią*. W zbiorze: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Pod red. M. Lalaka. Szczecin 1993. Ujęta w ten sposób geneza postmodernistycznej świadomości warunkuje ocenę formacji. W metaforze „śmierci” autorka postrzega wyraz bolesnej samowiedzy kultury Zachodu, świadectwo „historycznego szoku” (tamże, s. 91). Wskazuje również na możliwość przekroczenia tej perspektywy: „Lekiem na śmierć i pesymizm jest zgoda na niepewność jako podstawowy wyznacznik kondycji ludzkiej i kosmologii. Przed niepewnością nie musimy uciekać w nie-bycie. Niepewność afirmuje byt, jest jego siłą sprawczą i immanentną regułą. Oswojenie tych poglądów rodzi optymizm, w zupełnie innym świetle stawia historię i jednostkowe doświadczenie. Ze śmierci czyni narodziny.” (Tamże, s. 91–92).

Czy oznaczałoby to wyklucie poza postmodernizm? Niekoniecznie. Postmodernistyczny antypodmiotowizm nie jest przecież „ucieczką w nie-bycie”. Można w nim z powodzeniem upatrywać aktu postulowanej przez autorkę „zgody na niepewność”.

<sup>2</sup> Tamże, s. 86, 89.

<sup>3</sup> A. Ulman: *Cigi de Montbazon*. Warszawa 1983, s. 21–22 (wydanie pierwsze — 1979). Paginacja wszystkich następnych odesłań i przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

<sup>4</sup> Motyw biblioteki-śmietniska powrócił w kolejnych powieściach Ulmana, satyrach *Potworne poglądy cynicznych krasnoludków* oraz *Ojcu naszym, Fauście Mefistofelewiczu*. Łatwo zauważyć, że w parodystyczny sposób nawiązuje on do motywu Borgesowskiej biblioteki. Inspiracje twórczością argentyńskiego pisarza są zresztą bardzo wyraźne w wielu wczesnych opowiadaniach Ulmana, zebranych w tomie *Obsesyjne opowiadania bez motywacji*.

<sup>5</sup> K. Rutkowski: *Prolegomena do ulmanologii*. W: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984, s. 104.

<sup>6</sup> Szczególnie mocno zaakcentował tę kwestię Leszek Bugajski. Zob. tenże: *Za każdym Meksykiem otwiera się Nowy Meksyk*. W: *Pozy prozy*. Warszawa 1986, s. 218–219 (pierwotny wydruk: *Twórczość* 1980, nr 5).

Oto wymowny przykład mówienia literaturą: „słyszałem tam barwę fletu albo syringi, chociaż dokładnie nie wiem, co to za instrument” (s. 12) — powiada narrator o „koncercie” chłopców śpiewających sprośną, podwórkową piosenkę.

<sup>7</sup> Podobieństwa z prozą autora *A jak królem, a jak katem będziesz* wynikają z przywołania tych samych archetypów, którym jednak Ulman odjął metafizyczny walor. W *Cigi de Montbazon* znajdujemy nadto Schulzowskie motywy: ojca, który jest komicznym odpowiednikiem Demiurga; zdziczałego ogrodu, tandety (Cigi-jarmarczna lalka!). Podobne są również perspektywy narracyjne, hybrydyczny w obu przypadkach charakter stylizacji, sposób przywoływania klasycznej mitologii oraz Biblii. Odnotujmy też, że u Ulmana obscena i wulgaryzmy pojawiają się nie tylko w planie przedstawienia, ale i na płaszczyźnie stylistycznej, gdy u Schulza trywialne wypadki skutecznie osłania woal stylu. Stąd, nieobecny w prozie autora *Sklepów cynamonowych*, burleskowy rys *Cigi de Montbazon*.

<sup>8</sup> Pytanie o prawomocność mitograficznego gestu zawsze towarzyszyło literaturze modernistycznej. W artykule kwestionującym tezę o zasadniczej odmienności postmodernistów ogół ich poprzedników, Gerald Graff zwraca uwagę na „powszechną w naszym stuleciu obawę, iż wszelka prawda zawierająca składnik wartości (jeśli nie wręcz każda prawda) może się okazać jedynie arbitralną konstrukcją.” (Tenże: *Mit przełomu postmodernistycznego*. Przeł. G. Cendrowska. W zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 64). Takie podejrzenie, pisze Graff, podminowało już estetykę romantyzmu: „Skoro imaginacyjną prawdę determinują czynniki wewnętrzne, a nie zewnętrzne, to w jaki sposób poeta może stwierdzić, czy jeden mit, który podsuwa mu wyobraźnia, jest prawdziwszy od innego? Stwierdzenie, że poezja nadaje znaczenie wszechświatowi — co stanowi tezę *Defence* (Obrona) Shelleya — implikuje zarazem, iż znaczenie to ma charakter arbitralny.” (Tamże, s. 65). Musimy jednak rozróżnić między samoświadomością uwikłania się modernistycznej estetyki w nieusuwalny paradoks a sytuacją, gdy podobne spostrzeżenie jest traktowane jako rozpoznanie fikcyjotwórczego mechanizmu.

<sup>9</sup> „Trybem dominującym w powieści Ulmana jest tryb przypuszczający, dodać należy tryb przypuszczający warunkowy” — pisała Barbara Szwedek: *Obiecujący debiut Ulmana*. *Nurt* 1980, nr 3.

<sup>10</sup> Już imiona bliźniąt każą powątpiewać w ich istnienie. Chłopiec nosi imię Arkadiusz, narrator przyznaje natomiast: „przez pewien czas pragnąłem mieć takie imię, stosowne w ogrodzie” (s. 104). Dziewczynka nazywała się Zuzanna, „jeśli imię takie nie kojarzy mi się z kąpielą jakieś dziewczynki w stawie, podglądanej przez chłopaków, ciekawych jak starcy mdłych wdzięków dziecka bez piersi i włosów łonowych” (s. 106).

<sup>11</sup> Formuła Krzysztofa Rutkowskiego. Zob. tenże: *Prolegomena do ulmanologii*, dz. cyt., s. 102.

<sup>12</sup> Na końcowy epizod powieści zwrócił uwagę Leszek Bugajski. Zob. tenże: *„Za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk”*, dz. cyt. s. 216.

<sup>13</sup> B. Zadura: *Zielone wzgórza*. *Twórczość* 1992, nr 11, s. 118.

<sup>14</sup> Tamże, s. 119.